

# Vom Begriff in der aristotelischen "Poetik"

Boeder, Heribert

Veröffentlicht in:  
Abhandlungen der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 34, 1982,  
S.47-65



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

## Vom Begriff in der aristotelischen „Poetik“

Von **Heribert Boeder**, Braunschweig

(eingegangen am 1. 6. 1982)

Das methodisch verfeinerte historische Bewußtsein kennt die Maxime: Lasse in der Beschreibung einer vormaligen Weltanschauung oder Philosophie keinen Ausdruck zu, der nicht für sie selbst oder ihre Vorfahren bezeugt ist. Demnach läßt sich schon gegen den Titel dieses Vortrags einwenden: Die Werke des Aristoteles und seiner Vorgänger kennen keine Bezeichnung, welche das, was ein „Begriff“ ist, genau wiedergibt. Erst in der stoischen Logik findet sich etwas Entsprechendes; schon ihr Begründer Zenon hat dem natürlichen Verstehen den „Begriff“ nahegebracht, indem er das Begreifen an den Phasen des Zugriffs einer Hand veranschaulichte.

Wozu verbindet uns die Feinsinnigkeit dieses Einwands? Wozu könnte uns das historische Bewußtsein überhaupt verbinden, wenn es uns nicht um ein Verstehen schon verstandener Erlebnisse geht, so auch um „das Erlebnis in der Dichtung“?

Die Empfindlichkeit gegen das im Wort „Begriff“ mithörbare Greifen gehört einer modernen Einstellung an, deren Sinn Heidegger eigens erschlossen hat und zwar mit der Unterstellung eines Continuum vom technischen zum metaphysischen Denken. Sie verstellt aber den abgründigen Unterschied zwischen dem Begriff im einen und im anderen.

Da es hier um ein Werk des Aristoteles geht, sei nur auf die Seite der Metaphysik gesehen. Was in ihr der Begriff ist und vermag, hat seine vollendete Ausführung dort gefunden, wo die Sache in dem Verhältnis, das die Vernunft auslegt, nicht mehr ein aus Gestalt und Stoff synthetisches Wesen ist und von einer Wirklichkeit, welche die Möglichkeit einschließt, nicht mehr ein von Gott geschaffenes leiblich-seelisches Vernunftwesen, sondern der Begriff selbst wie er als reiner von aller Vorstellung des natürlichen Bewußtseins abgeschieden ist. Seine Entwicklung ist Hegels „Wissenschaft der Logik“.

Doch was hat dieses Werk mit der aristotelischen Wissenschaft und insbesondere mit ihrer „Poetik“ zu tun? Die Antwort darauf kann hier nur behaupten, was anderweitig („Topologie der Metaphysik“) gezeigt worden ist: In der hegelschen Logik ist die Sache der selber poetische oder produktive Begriff – produktiv weder im Gestalten noch im Erschaffen, sondern in seiner durchgängigen Selbstbestimmung. Da ist die Wissenschaft, welche Aristoteles als die Erste sieht, selber zur poetischen geworden.

Wenn wir im Vorblick auf sie vom Begriff in der Poetik des Aristoteles reden, folgen wir nur der Anweisung, die in einer von ihm selber geprägten Wendung liegt: HO LOGOS HO TO TI ÄN EINAI LEGOON – die Auslegung, welche das auslegt,

was (einem bestimmten Seienden) zu sein bestimmt war. Das ist die ihm eigentümliche Definition oder sein entfalteter Begriff. In ihm ist gewußt, wie etwas Bestimmtes zu sein hat, wie es vollendet oder gut und nicht nur überhaupt ist. Nun ist aber, was den Begriff als solchen anlangt, derjenige schlechthin gut, der sich selber durchgängig bestimmt und in diesem Sinne frei ist – mehr noch: seiner Freiheit inne wird. Eben dies geschieht in Hegels „Wissenschaft der Logik“. Von ihrem poetischen Grundzug zu reden, dazu gibt Aristoteles selber das Recht, wo er Unterschied und Zusammenhang von NOÄSIS und POIÄSIS im Entstehen von etwas durch Kunst und also „Methode“ erläutert (Metaphysica VI 7. 1032b15). Um den „poietischen“ Vorfahren jener Logik im rechten Lichte zu sehen, ist eigens zu vergegenwärtigen, was dem historischen Feinsinn für gewöhnlich gleichgültig ist: die Stellung der „Poetik“ im System der aristotelischen Wissenschaften. Nicht von ungefähr wird heute auch die Rede von einem „System“ leicht als anstößig empfunden und zwar wegen seiner Assoziation mit Zwang und Abgeschlossenheit. Da ist dem heutigen Vorstellen zuerst aufgegeben, solche Empfindlichkeiten mit sich selbst abzuklären.

## I.

Das aristotelische System entspringt einem Einteilen der Wissenschaften, das seinen Unterscheidungsgrund an der Bestimmung hat, unter der sie stehen. Die einen erfüllen ihre Bestimmung in der Erkenntnis selbst und heißen deshalb „die theoretischen“ – nämlich die physische und die theologische Wissenschaft, dazu in besonderer Lage die mathematische. Die anderen zu diesen Wissenschaften unterscheiden sich in die praktischen – das sind Ethik und Politik – und die poietischen. Beide erfüllen ihre Bestimmung in etwas, das von der reinen Erkenntnis verschieden ist; was die PRAXIS anlangt, bleibt die Erfüllung den Wissenden – den Einzelnen wie auch dem Gemeinwesen – innerlich; was aber die POIÄSIS anlangt, so kommen da die Werke zur unabhängigen Anwesenheit gegenüber denen, die sie zu erbringen gewußt haben (Metaphysica V 1).

Diese Einteilung der Wissenschaften nach ihrem Bestimmungsgrunde ist vollständig. Sie beruht in der Auslegung der Wissenschaft überhaupt als beweisfähiger Kenntnis der Gründe und Ursachen für die Anwesenheit von etwas Bestimmtem – unterschieden sowohl nach den Kategorien als auch nach Möglichkeit und Wirklichkeit.

Welche sind nun die poietischen Wissenschaften? „Poietisch“ – so erläuterte Platon (Sophistes 265 B 8) – „ist jegliche Kraft, welche denen, die vorher nicht sind, zum Anlaß werden mag, nachher zu werden“. Da Aristoteles derlei Anlässe auch in der Natur natürlicher Wesen sieht, muß das Poietische erst einmal aus dem Bereich der Physik ausgegrenzt werden. Daraufhin wird die POIÄSIS durch das Merkmal „mit LOGOS“ besondert. Mit Überlegung produktiv ist nun jegliche TECHNÄ. Deren allgemeine Erörterung fällt aber in den Bereich der praktischen Wissenschaften, des näheren in die Unterscheidung der Weisen des Bewahrheitens, welche die Ethik erbringt (Ethica Nicomachea VI 3). Also wird der Bereich der poietischen

Wissenschaften noch der Vereinzelung zu bestimmten TECHNAI bedürfen. Welche sind das?

Wenn unterstellt werden darf, daß Aristoteles die Wissenschaften des besagten Systems selber ausgeführt hat, läßt das Überlieferte erkennen: Es muß sich da um TECHNAI handeln, die nicht nur mit LOGOS, sondern auch am LOGOS selbst produktiv werden. Das sind aber nur die beiden, welche mit dem Recht der erwähnten Einteilung das corpus Aristotelicum in der Akademie-Ausgabe beschließen – nämlich Rhetorik und Poetik. Warum nur diese? Ist das dem LOGOS als solchem eigene Zum-Vorschein-Bringen nicht schon Thema der Logik – zumal es ihr um dessen vollendete Ausprägung zum wissenschaftlichen Beweis geht? Eben darin hat sie es aber nur erst mit der Wissenschaftlichkeit eines Wissens und noch nicht mit seiner eigentümlichen Sache zu tun, nämlich einem bestimmten „Seienden“. Zwar geht die Logik in Gestalt der Dialektik beim Schließen von bestimmtem Gegebenem aus, jedoch bloß wie es in Auffassungen gegeben ist; nur deren Widerstreit kann sie klären (1355a33), aber kein Wissen erbringen.

Auch die Rhetorik hält sich im selben Felde der Auffassungen (1404a1), das von keiner Bestimmtheit eines Seienden und ihres Genus begrenzt wird (1354a1). Zunächst ist sie eine besondere Dialektik, indem sie den Syllogismus zum Enthymem und die Induktion zum Exempel vereinfacht – in Rücksicht auf eine durchschnittliche Fassungskraft der Angeredeten. Sodann unterscheidet sie sich insofern, als sie ihre Argumentation eigens auf Überzeugendes und nicht nur auf bloße Annahmen gründet. Aufgabe der Redekunst ist daher nicht – wie es zunächst scheint – die Überredung, sondern die Verdeutlichung dessen, was im beredeten Falle als vorliegender Beweisgrund erkennbar und anzuerkennen ist (1355b10).

Die Erkenntnis überzeugungskräftiger Argumente und die Unterscheidung der Wahrheit vom Schein in der Argumentation (1355b15) ist aber nur der erste Teil dieser Kunst. Sie muß über die Dialektik hinausgehen – zuerst durch die unumgängliche Rücksicht auf den Charakter des Redners und die Einstellung des Hörers (1377b20), sodann in der Ausarbeitung geeigneter Vortragsweisen und der gehörigen Anordnung der Redeteile (1403b7). Die Kunstrede soll ein ansprechendes Ganzes sein. Anders als das dialektische Argument, wie es vornehmlich dem Handeln eigen ist, kann die Rede sogar zu einem Kunstgebilde werden – zu einem SYNTHETON, das wie sonstige Werke eine Anwesenheit beweist, in der es von seinem Verfasser und dem jeweiligen Anlaß des Vortrags unabhängig geworden ist: ein „logisches“ POIÄMA.

Die Rhetorik geht aber nicht nur als „Kunst“ über die Dialektik hinaus, sondern erst recht als Wissenschaft. Ist sie doch daran gehalten, sich in Dingen auszukennen, die für gewöhnlich Sache einer Beratung sind und eben darin zum Anlaß von Reden werden (1356b37). Sie bedarf des begründeten Urteils in dem, was die Sitten und die Vortrefflichkeit einer Handlung anlangt, sowie einer deutlichen Kenntnis der „Leidenschaften“ (1356a22). Da es aber der Kunstrede vornehmlich um öffentliche Belange geht (1354b22), muß sie zumal jenes praktische Wissen einbeziehen, dessen

begründete Ausgestaltung die politische Wissenschaft ist (1356a25). Dieser Hinweis lenkt die Aufmerksamkeit erneut auf das besagte System der Wissenschaften.

Ihrem Werk nach ist die Rhetorik poetisch und also eine TECHNÄ; als Wissenschaft aber ist sie bedingt durch die Politik, wie sie die andere der praktischen Wissenschaften zur ersten, nämlich der Ethik ist. Indem diese wiederum die Vorzüglichkeit der theoretisch bestimmten Lebensart vor jeder sonstwie bestimmten PRAXIS erkennen läßt, greift sie auf die theologische Wissenschaft zurück. Wenn diese die andere zu einer vorgängigen theoretischen Wissenschaft, nämlich der physischen ist und doch die theologische von Aristoteles für die Erste Wissenschaft erachtet wird, dann springt heraus: Physik, Ethik und Rhetorik sind nur auf uns hin die „vorherigen“ Wissenschaften der THEORIA, der PRAXIS und der POIÄSIS, nicht aber aus dem Wesen ihrer Sache.

Wenn nun Aristoteles den Vorrang auch der politischen vor der ethischen Wissenschaft behauptet, steht zu erwarten, daß sich die Poetik in ähnlicher Weise zur Rhetorik verhält, also in Wahrheit die erste der poetischen Wissenschaften ist – eben die „Poetik“ schlechthin. Als solche von Aristoteles eigens erfunden, während die Rhetorik, wenigstens als Kunstlehre, schon so alt wie die Kunstrede selbst war.

Nicht die theoretischen, nicht die praktischen Wissenschaften, nur die poetischen können diejenige Gestalt des Wissens, welche TECHNÄ ist, in das System der Wissenschaften und deren Vernunft-Prinzip einbringen; erst dadurch sind alle Weisen des Bewahrheitens, nämlich Vernunft, Weisheit, Wissenschaft, Bedachtsamkeit und TECHNÄ in diesem System versammelt. Letztere wird aber nur als Kunst des LOGOS in es einbeziehbar. Inwiefern?

Das Bewahrheiten ist kenntlich an der Unterscheidung von Zusprechen und Absprechen (1139b15). Zu wissenschaftlicher Bestimmtheit kommt dieser Unterschied nur dort, wo es um den LOGOS als solchen, um ihn als APOPHANSIS, als Aufschein eines Sachverhalts geht. Als wissenschaftlicher wird er zur APODEIXIS, zur Form des Aufweises oder Beweises entfaltet. Dies zunächst in der Analysis der möglichen Schlußformen, sodann in der Beschränkung auf den beweisfähigen Schluß. Der ihm gegenläufige Beweis ist die Induktion, die Hinführung auf das Allgemeine, von dem der wissenschaftliche Schluß ausgehen muß.

Während die „Analytiken“ allein das Beweisen als solches verdeutlichen, nimmt sich die Dialektik des Schließens aus bestimmten Vorgaben an; und zwar aus Annahmen, die jeweils ihren festen und allbekannten Ort haben; deshalb ist die Dialektik eine „Topik“. Die „Rhetorik“ nun unterscheidet nicht nur die wahre Argumentation von der scheinhaften, sondern nimmt sich eigens der Wahrheit der Vorgaben, nämlich der Beweisgründe an, prüft sie auf ihre Verlässlichkeit, um sodann ihre Beweiskraft in der Rede geltend zu machen (1355b31). So tritt sie in den Bereich der Wissenschaften ein, ohne jedoch bestimmtes Seiendes in dem durch sein GENOS abgegrenzten Feld zu untersuchen. Darin der Ersten Philosophie ähnlich.

Schon Parmenides zeigte, daß und wie die Wahrheit von der PEITHOO, nämlich der Gewalt, das Urteil zu bestimmen, begleitet sein muß. Aus demselben Wissen versichert Aristoteles, daß „der Sache nach das Wahre und das Bessere von Natur stets

das Geeigneterere für den Schluß und das Überzeugendere ist“ (1355a36). Die Rede aber kann sehr wohl widernatürlich sein, weil darauf angelegt, das „von Natur Stärkere“ (1355a21) ent- oder verstellend zu überwältigen. Im Sinne ihrer sophistischen Herkunft verstand sich die Rhetorik überhaupt als Kunst der Überredung und setzte dazu vornehmlich dies als Mittel ein, bei den Hörern Zustände wie Mitleid und Zorn oder Neid zu bewirken (1354a16), um so ihr Urteil – insbesondere zu Rechtsfällen – nach Wunsch zu bestimmen (1354b8). Dem hält Aristoteles als ihre erste Aufgabe entgegen, das Urteil durch Beweisgründe zu erhellen, „damit MÄ LANTHANÄ, nicht verhehlt bleibe, wie es sich verhält“ (1355a32) – wie es ist, nämlich das „Seiende“ als die in sich bestimmte ALÄTHEIA.

Was erbringt nun diese Vorerinnerung des Ortes der „Poetik“ für den Begriff in ihr? Sie läßt eine letzte Besonderung der Bestimmungs-Gewalt oder PEITHOO des „apophantischen“ LOGOS erwarten.

## II.

Aristoteles beginnt seine Untersuchung unvermittelt mit der Frage nach dem Wesen der „Poetik“ und gibt ihr sogleich die Wendung auf ihre Sache, näher auf das, was ihrer Natur nach das Erste ist, nämlich die Bestimmtheit des Allgemeinen im Begriff von ihr. Diese Wissenschaft beginnt wohlgerne nicht bei den vorliegenden Poemata; sie ist keine Historie der Dichter und ihrer Werke – die hat Aristoteles gesondert erbracht (Fragmenta selecta, ed. Ross, 67). Sie geht nicht beschreibend, sondern begreifend vor. Und gerade darin kommt sie der Sache dieser Kunst entgegen.

1) Obwohl die Poetische Kunst selbst nur in unterschiedlicher Bestimmtheit erscheint, ist doch in ihrer Sache ein einziges Allgemeines herauszuheben, nämlich die MIMÄSIS, will sagen: die Darstellung von etwas, das dem Wahren gleicht.

Schon auf die Rhetorik hin bemerkte Aristoteles: „Das Wahre und was dem Wahren gleicht zu erkennen, ist Aufgabe desselben Vermögens“ (1355a14). Während es aber dort darum ging, den Schein vom Wahren zu trennen und dieses mit Beweisgründen in der Rede geltend zu machen, besteht hier die Kunst vielmehr darin, aus Kenntnis des Wahren den Schein zu erbringen, etwas dem Wahren Gleichendes darzustellen. Dieser Schein ist offenbar anderen Wesens als jener, weil ohne die Täuschung, welche Hesiods Musen-Rede dem anmerken ließ, was dem Wahren oder dem „wie es ist“ gleicht. Anderen Wesens kann er aber nur sein, wenn sich das Wahre vom schlichten „wie es ist“ unterscheiden läßt; nur dann kann der Schein im Zum-Vorschein-Gebrachten, in der besagten Darstellung aufgehen.

a) Das darstellende Werk ist wie das sinnfällig „Seiende“ ein SYNTHETON, deshalb zunächst nicht durch sein Was und Wie, sondern durch sein Worinnen zu kennzeichnen. Die Rede von einem versinnlichenden Hervorbringen wäre hier unzureichend; sie gälte auch für einen Tonkrug oder eine Holzbank oder einen Steintrog. Das Worinnen der besagten Darstellung ist nichts wie Stein und Holz, sondern bestimmte Verhältnisse und zwar diejenigen von RHYTHMOS, LOGOS und HARMONIA.

Eben deshalb kann auch ein Kithara-Spiel oder ein Tanz mimetische Bedeutung haben. Und dies gilt sogar für Architektur oder Plastik, wenn Zahlenverhältnisse, wie das die Pythagoreer wußten, die Bestimmtheit von Seiendem und also von Wahren annehmen.

Das Worinnen der Darstellung ist das am Kunstwerk zunächst Vernommene. Daher die Ansicht, es werde als solches schon dadurch bezeugt, daß es in den besagten Verhältnissen – in allen, in zweien oder auch nur in einem – erscheint. Aber ist denn der metrische Vortrag einer Physiologie wie der empedokleischen schon Dichtung? Auch deren dichterische Wortwahl hat Aristoteles als rhetorisches Mittel durchschaut und überdies dessen Einmischung in die Kunstrede eigens verworfen (1404a24).

b) Nicht schon das Worinnen, erst das Was der Darstellung läßt entscheiden, ob ein Dicht-Werk vorliegt. Erst auf dieses Was hin läßt sich nämlich klären, welches Wahre das Gewußte des Dichters ist, wenn er etwas dem Wahren Gleichendes darstellt.

Vorab eine Erinnerung an Homer: Er wandte sich an die Musen nicht mit der Bitte um Sagenstoffe; die kannte er schon von Hörensagen. Vielmehr bittet er um ihr Wissen von diesen Geschichten und hebt dabei auf dessen Vollständigkeit und Genauigkeit ab. Nur solches Wissen befähigt, das dem Wahren Gleichende hervorzu- bringen, an dem Alles bis ins Einzelne gegenwärtig ist – wie für den Kenner des Wahren oder den Beobachter des „Seienden“. Eine solche Vorgabe von Wissen für die Darstellung zu verlangen, stiftet die Kunst unserer Geschichte. Sie hat bewiesen, wie schöpferisch eine imitatio ist, die sich nicht unmittelbar auf Sachen, sondern auf das Wissen von ihnen bezieht.

Wie aber sind sie da gewußt? Nicht nach Art einer Wissenschaft, einer Historie oder einer Technik. Die Rhetorik bedurfte noch der politischen, die Poetik aber keiner Wissenschaft mehr. Die poetische Sachkenntnis ist ursprünglicher als die wissenschaftliche und bringt ein Was zur Darstellung, das nur scheinbar in den Bereich der praktischen Wissenschaften fällt; sonst wäre die „Kunst“, wäre insbesondere die Dichtung gegenüber den Wissenschaften von verschwindender Bedeutung.

Was ist nun ihre Sache? Keine Natur wie sie das Wesen der Gestirne, der Erde, ihrer Flüsse und Berge, ihrer Pflanzen und Tiere ist und auch des Menschen. Solches Wesen fällt in das Wissen der Wissenschaften. Sache der poetischen Darstellung sind erst recht nicht die Produkte sonstiger TECHNAI. Die Sache der Poetik tritt in der angezeigten Folge der „logischen“ Disziplinen von der Analytik über die Dialektik zur Rhetorik hervor und hat mit deren Sache gemeinsam, nicht auf ein generisch abgegrenztes Feld von „Seienden“ beschränkt zu sein – und nicht einmal auf ein eidetisch abgegrenztes, was der Fall wäre, wenn es in der Dichtung um die Darstellung des Menschen ginge.

Das Was der dichterischen Darstellung ist nicht „der“ Mensch, auch keine besonderen oder einzelnen Menschen. Wiederholt wendet sich Aristoteles gegen diese geläufige Ansicht, um dagegen zu zeigen: Handelnde werden dargestellt, genauer: Handlungen. Dazu gehören allerdings Menschen; dazu gehört der Umgang mit Dingen, „natürlichen“ wie „technischen“, aber nicht als solchen.

Zunächst mag es verwundern, daß Aristoteles keine Philosophie der „schönen Künste“ erbracht hat – obwohl er immer wieder Beispiele aus Plastik und Musik aufnimmt. Angesichts seiner Sammlung auf die Dichtkunst muß dann noch mehr verwundern, daß er Dichtungsarten, wie sie etwa von Archilochos, Sappho und Pindar bekannt sind, garnicht in Betracht zieht – obwohl er diese Dichter kennt und anderweitig, etwa in der „Rhetorik“, zitiert. Was mag ihn zur Sammlung seiner Betrachtung auf Tragödie und Komödie und deren epische Vorform bestimmt haben? Vermutlich nichts anderes als das Wahre zu dem ihm Gleichenden; und näher jenes Urteil über das Was der dichterischen Darstellung.

Das betreffende Wahre sind nicht schon Handelnde, wie sie unmittelbar ansichtig, sondern wie sie aufgehoben sind in einem Wissen, das sie sogleich – wie Aristoteles bemerkt – nach ihrer Gesittung scheidet und zwar in Ernstzunehmende und Nichtige. Dieser Unterschied ist nicht dem Menschen, sondern dem Handelnden anzusehen. Stellt nun der Dichter Handelnde dar, wie sie unseresgleichen sind? Wenn dem so ist, bringt er nicht das dem Wahren Gleichende, sondern Gleiche zu Gesicht. Ist aber nicht gerade dann die Darstellung unübertrefflich? Aristoteles sieht es anders. Zwar kennt auch seine Zeit den Mimos und dessen „Redlichkeit“. Die eigentliche Vergleichung tritt aber nicht dort ein, wo solche dargestellt werden, die uns ähnlich sehen. Das dichterische Wissen und sein Wahres kommen erst dort zum Tragen, wo es einen Unterschied zu uns auf tut, wo nämlich Bessere oder Schlechtere als wir dargestellt werden (1448a4). Das dem Wahren Gleichende ist auf uns hin etwas Übertriebenes, treibt aber als solches den sittlichen Urteilsgrund der Dichtung hervor.

So wenig es hinsichtlich des besagten Worinnen genügt, von Versinnlichung zu reden, genügt zur Kennzeichnung des Was der Hinweis auf die sittliche Bestimmtheit der Handelnden; sie müssen vielmehr Menschen von gesteigerter „Realität“, also Intensität sein, gegen die Durchschnittlichkeit der „Jetzigen“ einen Unterschied machen. Erst daraufhin öffnet sich die Spanne tragischer und komischer Handlungen.

c) Zuletzt zeigt die Bestimmung und also Unterscheidung des Wie der Darstellung, daß diese erst im Drama vollendet sein kann. Die epische Darstellung Handelnder kommt ihnen nicht gleich, weil da der Dichter nur zum anderen selber die Rede der Handelnden übernimmt, welche den Grundzug des Handelns überhaupt, nämlich die PROHAIREISIS, das Vorziehen des einen Tuns gegenüber anderem, offenlegt, zum ersten aber Erzähler bleibt. Diese Seite zugunsten der – wie wir das nennen – schauspielerischen abzulösen, bringt die Darstellung von Handelnden erst zur Reinheit und Erfüllung des Wesens einer Dichtung oder ihres Begriffs.

2) Aristoteles ergänzt diesen zunächst nur kategorial bestimmten Begriff durch die Erläuterung der ihm eigenen Wirklichkeit – dies im Rückgang von der Künstlichkeit dieser Kunst auf ihre Natürlichkeit und zwar durch Aufdeckung der natürlichen Ursachen des Darstellens selbst. Darin liegt: diese Kunst entspringt keinem „Enthusiasmus“; sie nimmt aber die Würde wo nicht des Göttlichen, so doch des Natürlichen an, also eines „Wesens“, das nicht vom Menschen erbracht wird, vielmehr ihn selbst bestimmt und sogar auszeichnet. Die MIMÄSIS tritt hier offenbar an die Stelle des



„apophantischen“, zuletzt „epidiktischen“ LOGOS – im Sinne der aufgezeigten Fortbestimmung der logischen Disziplinen zur Poetik.

a) LOGOS haben und geben können – dem ist das mimetische Vermögen verwandt. Die Menschen imitieren von Kind an, und ihre Imitation unterscheidet sich von derjenigen sonstiger Lebewesen zunächst durch höchste Steigerung und Fruchtbarkeit im Sinne des Lernens. Der natürliche Beweggrund der imitierenden Darstellung treibt zum Lernen und Wissen. Eben daraufhin eröffnet Aristoteles seine Metaphysik mit der Feststellung: „Alle Menschen streben von Natur aus nach Wissen“ – was nicht ausschließt, daß sie sich auch widernatürlich verhalten können oder gar ihre Natur verlieren. Jedenfalls liegt darin: die dramatische Darstellung läßt natürlicherweise lernen.

b) Die andere Ursache zum natürlichen Beweggrund ist der natürliche Zweck der Darstellung, nämlich die Lust. Alle kennen wiederum von Natur die Freude an Imitationen. Sie beruht in der notwendigen Rücksicht dessen, der LOGOS hat oder einen empfängt, auf die „Wahrheit“ eines Bildes. Die Freude an seiner Genauigkeit findet ihre höchste Steigerung angesichts der dramatischen Darstellung. Sie kann denn auch nicht dadurch aufgehoben werden, daß Unerfreuliches und geradezu Abscheuliches zu Gesicht kommt; hängt sie doch nicht von der Erfreulichkeit oder Unerfreulichkeit ab, die eine Sache außerhalb ihrer Imitation haben mag. Denn sie ist eigentlich die Freude an der Selbsttätigkeit des Verstandes in dem Lernen, das die Darstellung anregt. Und dies unterscheidet die menschliche Imitation nicht mehr bloß vergleichsweise von der tierischen.

Aristoteles erinnert: schon in der Betrachtung eines Bildes vollzieht sich ein Lernen und zwar als elementarer Syllogismus, der nämlich das Gesehene mit schon Bekanntem oder Gewußtem zusammenbringt – ganz im Sinne der Beziehung, die dem eigen ist, was dem Wahren gleicht. Erst wo diese Beziehung verdrängt ist, hält sich die Lust an die bloße Ausarbeitung des Werkes, seine Farbigkeit usf. In dieser Beobachtung liegt für uns zumal dann ein Wink, wenn eben jene Philosophie ausgegangen ist, an die Aristoteles gerade hinsichtlich der Freude am Lernen erinnert.

c) Was nun die Wirksamkeit der beiden natürlichen Ursachen des Darstellens anlangt, so erscheint sie an einigen natürlich Begabten noch vor Ausbildung der Kunst. Schon in deren Ursprung offenbaren sie an ihnen selbst die unterschiedliche Gesittung von Handelnden. Diese gibt als entweder vornehme oder leichtfertige Gesinnung bereits der noch kunstlosen Darstellung eine unterschiedliche Richtung und beweist darin die Ursprünglichkeit eines urteilenden Sagens, das entweder zum Loben oder Schmähnen, entweder zum Erhöhen oder Herabsetzen geneigt ist.

Homer hat als erster diesen natürlichen Unterschied der Urteils-Gesinnung zur Kunst-Gestalt erhoben, seine Seiten zum einen in das heroische, zum anderen in das iambische Maß gesetzt. Mit ihm beginnt die Entfaltung der Dichtkunst und zwar getrennt nach den Seiten des in seinem Schaffen noch einigen Unterschieds der sittlichen Urteilsneigung. Mit Recht ist er daher von den Griechen als SOPHOS und Erzieher geachtet worden – längst bevor sie in ihm den Dichter sahen.

Die Natürlichkeit ihrer Ursachen gewährt der Kunst auch eine natürliche Entwicklung und Vollendung. Jedenfalls was ihre erfülltste Darstellungsart, nämlich die Tragödie anlangt. Da ist kein endloser Fortschritt, wie er sonstigen TECHNAI eigen ist; sonstigen – will sagen: den nicht mit dem LOGOS selbst befaßten. Schon die von Aristoteles erfundene Analytik ist von ihm auch vollendet worden.

An der Tragödie zeigt sich ihm: die Entwicklung ihrer Kunst hat aufgehört: nach vielen Wandlungen „hält sie ihre PHYSIS“, ihr TELOS an sich; ihre ENTELECHEIA ist offenbar geworden. Inwiefern? Erst einmal hat sich die Zahl der Schauspieler vervollständigt – in getreuer Übersetzung: der Bescheidgeber; sie erfüllen nämlich ihre Bestimmung nicht schon durch ihr Auftreten, sondern erst im Geben und Nehmen von LOGOS, wie das schon dem Vorziehen von diesem oder jenem im Handeln eigen ist. In der Wechselseitigkeit solchen Gebens und Nehmens tritt zunächst ein Einziger dem Chor gegenüber, sodann diesem ein ebenfalls Handelnder zur Seite; dies eröffnet die Möglichkeit einer Gegenrede im Widerstreit des Vorziehens. Der Chor tritt dabei zurück und der LOGOS selbst wird, wie Aristoteles bemerkt, zum „Protagonisten“, ficht nämlich die Gründe des Handelns durch. Und genau sie sind es, mit wem sich die Kenntnis der Zuschauer wiedererkennend zusammenschließt – nicht mit dem „Bild“ der Handlung. Inwiefern vollendet sich nun der Fortgang der Kunst mit der Einführung eines dritten Bescheidgebers? Die Auseinandersetzung von Behauptung und Verneinung wird um die mögliche Beurteilung im Widerstreit beider Seiten ergänzt. Erst so ist der LOGOS im Sinne des Wie der Darstellung vollständig.

Was sodann deren Was anlangt, zeigt sich die Vollendung der Tragödien-Kunst an der erreichten Größe – dies nachdem ihr ursprünglich und zwar im Satyrspiel die Steigerung der Handelnden zu erhabener Vortrefflichkeit fehlte. Und schließlich bezeugt auch noch das Worinnen der Darstellung die Vollendung der Kunst. Die verwendeten Maße entsprechen nämlich der mannigfaltigen Bewandnis der Reden. Von den iambischen Partien bemerkt Aristoteles: „Die PHYSIS selbst fand dieses Maß“, da es nämlich der üblichen Redeweise am nächsten kommt.

3) Nachdem der Begriff von Wesen und Wirklichkeit der Kunst die dramatische Darstellung als die eigentliche, weil vollendete Sache der Poetik ausgewiesen hat, wendet sich Aristoteles dem Unterschied von Tragödie und Komödie zu (c. 5). Letztere bedarf hinsichtlich des natürlichen Zwecks der Darstellung überhaupt, nämlich der Freude an ihr, einer Einschränkung. Der sittliche Ursprung des darstellenden Urteils verlangt, daß die Freude nicht vom Schändlichen selbst, vielmehr vom Lächerlichen an ihm, von seiner Nichtigkeit geweckt werde. Lächerlich ist nie geschehenes Unrecht, sondern nur menschliche Schwäche, die sich selbst mißversteht; und die betreffenden Fehlurteile sind nur dann zum Lachen, wenn „die Schande nicht schmerzt und zum Verderben führt“ – also ein Fehlurteil wie das des Strepsiades, nicht aber wie das des Aias.

Für sich genommen ist die Verkleinerung des menschlichen Handelns durch die Komödie unschön. Bezogen auf die Tragödie steigert sie aber deren Darstellung eines Handelns von erhabener Würde. Dessen geschichtlicher Schönheit wird gerade durch

das alltägliche Handeln in der Komödie der Schein entzogen, nur die sog. Idealisierung eines „in Wahrheit“ mittelmäßigen Handelns zu sein.

Das Urteil der Sittlichkeit ist als Urteil dessen, was zu sein hat und was nicht zu sein hat, dem Urteil über das, was ist und was nicht ist, überlegen und darin zugleich auf es bezogen. Nicht nur ist sein Grund zugleich Ursprung der unterschiedlichen Gesinnung, welche in tragischer oder komischer Darstellung Gestalt annimmt, sondern macht sich an beiden wiederum mit unterschiedlicher Schätzung geltend: während Herkunft und Entwicklung der Tragödie des Gedächtnisses wert erachtet wurden, fand die Komödie erst nach Ausbildung ihrer Kunstform ernsthafte Aufmerksamkeit. Die unterschiedliche Schätzung von Komödie und Tragödie wurde denn auch durch das Gemeinwesen eigens dahin bestätigt, daß nur für eine Tragödien-Aufführung jemand verpflichtet werden konnte.

Die beiden Dramengestalten sind so wenig gleichrangig wie der Hang zum lobenden und der zum schmähenden Urteil, dem sie entstammen. Nur in jenem bildet sich eine Gesinnung aus, welche Handlungen zu würdigen vermag, die im Ganzen einen Unterschied machen. Eben darin ist das homerische Epos der Tragödie verwandt; beide sind am selben Maß zu messen – auch wenn sie im Wie der Darstellung und ihrer Länge auseinandergehen; deren Maß kommt erst in der Tragödie zur Geltung: der Tag als das natürliche Continuum des Handelns.

Letztlich ist es das – mit Hegel gesprochen (GW 12,84) – Urteil des Begriffs, was die dramatischen Darstellungsmöglichkeiten auch ihrem Rang nach unterscheidet; denn was zu sein hat und was nicht zu sein hat, kommt nur in der Tragödie und im tragischen Epos zum Tragen; das Übertreiben der Komödie verläßt nicht den Umkreis dessen, was ist und was nicht ist. Das Geschehen von Unrecht und Recht bleibt ihr eigentlich äußerlich.

### III.

Nach dieser wiederum im Sinne des LOGOS vollendenden Unterscheidung des Beurteilens selbst der tragischen und der komischen Darstellung wendet sich Aristoteles der gesonderten Untersuchung der einen wie der anderen zu (c. 6). Nur die erste ist überliefert und ihr begreifendes Vorgehen wird erneut durch den Ausgang von einer Definition bezeugt, welche die allgemeine Erläuterung der Dichtkunst vorbereitet hat. Um sie als Wahrheit herauszuheben, setzt Aristoteles mit einem betonten „ist“ ein: „Ist also Tragödie Imitation einer Handlung, einer ernsten und vollendeten, die Größe hat“. Soviel zur Kennzeichnung des Was der Darstellung als tragischer.

Sodann heißt es zu ihrem Worinnen: „in gewürzter Rede“ – nämlich mit Rhythmus und Harmonie und zwar „gesondert nach jeder ihrer Arten in den (verschiedenen) Teilen“ des Werks; es macht also von jeder der eingangs (1447a20) erwähnten Möglichkeiten des Worinnen Gebrauch.

Und schließlich erweist es sich auch durch das Wie der Darstellung als die vollkommene Kunstart: sie wird „von Tätigen und nicht durch einen Bericht“ erbracht,

also dramatischer und nicht epischer Weise. Das Handeln wird ebenso zu Gesicht gebracht wie zu Gehör und zu diesem sowohl singend als auch sprechend.

Infolge des Vorbegriffs der Darstellung überhaupt ergänzt Aristoteles die „kategoriale“ Kennzeichnung der Tragödie um diejenige ihres natürlichen „Vermögens“ und seiner Wirkung: „durch Mitleid und Furcht erreicht sie die Reinigung von derlei Zuständen“.

Mit dieser Definition hat Aristoteles den „Begriff des Wesens“ der Tragödie ausgelegt und zwar so wie er aus den beiden Momenten der Darstellung überhaupt – ihres künstlichen und ihres natürlichen – hervorgeht (1449b23: GINOMENON). Sie enthält die vollständige Charakteristik der Tragödie nach ihren „Teilen“: in gesungener und gesprochener Rede wird die Handlung dargestellt und sichtbar vorgestellt; zu diesen drei Teilen kommen drei weitere: die beiden Ursachen einer Handlung, nämlich Gesittung und Absicht der Handelnden, und schließlich ihr Grundriß, nämlich der MYTHOS, will sagen: „die Zusammenstellung der Tatsachen“, die zum Vorschein gebracht werden müssen, damit die Handlung im Ganzen durchsichtig wird. Nur auf diesen „Grund“ der Tragödie, der „gleichsam ihre Seele“ und also ENTELECHEIA ist (1450a38), sei jetzt eingegangen.

#### IV.

Der MYTHOS ist hier keine Sage, die aus vorgeschichtlicher Zeit überliefert ist. Überliefert sind „Tatsachen“ und nur der Künstler stellt sie zu einer Geschichte zusammen; sie ist das Herzstück seiner POIÄSIS und das, was die höchste Kunst verlangt, eine Kunst, die sich hier – und zwar über die Rangordnung der erwähnten sechs „Teile“ – in die weiteste Spanne zu einer TECHNÄ im Sinne des Zeugmachens setzt, wie es die Aufführung der Tragödie im Herstellen der „Sicht“, etwa des Bühnenbildes braucht. Die eigentlich „poietische“ TECHNÄ unterscheidet sich aber letztlich dadurch von aller Handwerkskunst, daß sie im Erstellen des MYTHOS auch noch über die Wiedergabe von Charakteren, sich in ihnen ausprägender Gesittung, hinausgeht. Noch einmal betont Aristoteles: „Die Tragödie ist Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlungen und Lebensart“ (1450a16).

In dem wesentlich künstlichen MYTHOS ist die Vollendungsgestalt des Dichtens zu sehen und er hebt es über alle Beschreibung hinaus. In ihm sind denn auch die beiden Hauptmittel beschlossen, welche die Tragödie als „seelenführende“ braucht: „Umschwung“ und „Wiedererkennung“ (1450a33). Beide führen die Seele – auf dem Wege der Erfahrung, den ihr die Darstellung eröffnet. Sie ist vor allem die Erfahrung einer Geschichte.

Um hier für einen Augenblick innezuhalten und zwar zu einem Blick auf die Geschichte der Philosophie selbst, wie sie zum erstenmal Hegels „poietischer“ Begriff über die herkömmliche Beschreibung von „Leben und Meinungen der Philosophen“ und also über die Darstellung von Menschen hinausgehoben hat. Der Begriff selbst ist es, der da die Tatsachen „zusammenstellt“. Und Heideggers Geschichte der Meta-

physik? Sie hat ihren „Umschwung“ in der Wende vom ersten zum anderen Anfang des Denkens an der Grenze des „Äußersten“ der Geschichte; innerhalb des ihr eigentümlichen Vergessens bleibt die „Wiedererkennung“ aus. Und welche Geschichte zeigt die „Topologie der Metaphysik“? Deren Epochen kennen jeweils einen Umschwung des Geschicks der natürlichen Vernunft, wo die metaphysische sich von ihr unterscheidet; und jede zeigt eine Wiedererkennung, wo die metaphysische Vernunft eine ursprüngliche Gestalt der Weisheit concipiert. Heidegger hat mit Hölderlin ein „dichterisches Wohnen“ des Menschen erwartet. Ob wohl der Mythos der Sprache selbst, der kein Kunstwerk ist, ihn gehindert hat zu klären, was das „Dichterische“ des Wohnens ist? –

1) Die Geschichte oder der MYTHOS der tragischen Dichtung ist Zusammenstellung von Getanem oder von Tatsachen.

a) Die Zusammenstellung als solche ist aber des Näheren ein vernünftiger, deshalb notwendiger oder zumindest wahrscheinlicher Zusammenschluß der Tatsachen zu einem Ganzen; und dieses ist – weil von bestimmter Größe – definiert durch Anfang, Mitte und Ende. „Anfang ist, was selber nicht aus Notwendigkeit auf anderes folgt, dem aber von ihm Verschiedenes seinem Wesen nach folgt; Ende aber im Gegenteil, was seinem Wesen nach auf anderes folgt – aus Notwendigkeit oder doch meistens –, dem aber seinerseits nichts anderes folgt; Mitte aber, was sowohl selbst auf anderes folgt als auch von ihm Verschiedenes nach sich zieht“ (1450b27). Anders als manche Übersetzer nimmt Aristoteles den Unterschied von ALLO und HETERON genau: im Fortgang der Geschichte ist das Vorgängige nur ein Anderes zum Gegenwärtigen, das Nachfolgende aber etwas von ihm Verschiedenes. Der Bewegungssinn der Geschichte ist nicht Veränderung, sondern Unterscheidung – angewiesen auf Tatsachen, die einen Unterschied machen. Eben deshalb ist sie auch nicht deren bloße Abfolge, sondern eine folgernde Bewegung; daher die Rücksicht auf Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit des Zusammenhangs, der sich in jenen drei Momenten als Schluß erweist. Dieser wiederum läßt eigens darauf achten, daß Anfang und Ende der Geschichte nicht zufällig sein dürfen. Eben darin beweist das dichterische Zusammenstellen der Tatsachen Vernunft.

Wenn seine drei Momente der Darstellung Größe, will sagen: Ausdehnung geben, so ist diese noch eigens zu begrenzen. Dies geschieht nach Maßgabe der THEOORIA und deshalb der Überschaubarkeit des Ganzen der Geschichte, das als solches im Blickfeld Eines Gedächtnisses bleiben muß. Die Darstellung des Umschwungs einer Handlung bedarf einer Mannigfalt von Tatsachen, muß aber ihre gemeinsame Deutlichkeit wahren. Die Gemeinsamkeit beruht aber in der Einheit der Geschichte.

b) Die Bezeichnung einer Tragödie durch einen Eigennamen befestigt leicht die irrige Ansicht, das Ganze und seine Mannigfalt habe seine Einheit an einem Menschen. Ein Einzelner kann aber keine Einheit der Handlung verbürgen. In seiner Vereinzelung bleibt er unbegreiflich, weil zahllos vieles mit ihm zusammenhängt und zusammengeht; nicht einmal eine einzelne seiner Handlungen läßt sich als einheitgebende herausheben, weil sie nämlich nur im Verband mit anderen verständlich sein kann. Eben daran läßt sich die Schwierigkeit ermesen, eine Handlung als System zu

entwerfen, „in dem durch Umstellung oder Wegnahme eines Teils sich das Ganze unterscheidet und ins Wanken gerät; was nämlich hinzutretend oder nicht hinzutretend nichts aufhellt, das ist kein Teil des Ganzen“ (1451a33).

Hier dürfte deutlich geworden sein: Der Begriff ist nicht nur dem Vorgehen des Aristoteles, sondern auch der Sache der „Poetik“, insbesondere dem tragischen MYTHOS einheimisch, der nämlich ein einziger Schluß aus Tatsachen ist – allerdings nicht in der Form des Syllogismus oder des Enthymems, wohl aber des bezeichneten Systems und der es aufbauenden Methode.

c) Die also gekennzeichnete dichterische Geschichte wird Aristoteles zum Anlaß, die Dichtung von der Historie, von deren Bindung an das Geschehene abzuheben. Gerade der systematische Grundzug der Geschichte fordert die Befreiung aus der Beobachtung des Geschehenen zur Darstellung dessen, was geschehen mochte; denn nur dieses erlaubt die Durchsichtigkeit einer notwendigen oder zumindest wahrscheinlichen Handlungsfolge. Die Dichtung läßt sie einsehen, wie sie „im Ganzen“ ist und steht eben deshalb der Philosophie nahe. Näher auch als die Rhetorik.

Wenn der tragische MYTHOS – anders als der komische – auf bekannte Namen aus dem Geschehenen zurückgreift, so deshalb, weil das, was geschehen mag, aus dem Geschehenen die Überzeugung zieht, möglich zu sein. Und die ist – anders als im Falle der Komödie – wegen der Erhabenheit der Handelnden über die uns Ähnlichen beizubringen. Nicht das Wirkliche zu beschreiben und zu erklären, nicht das Notwendige im Ganzen der Natur zu begreifen, wohl aber das Mögliche im Ganzen einer Handlung ist Sache des Dichtens, zuhöchst des Dichtens einer tragischen Geschichte. Die Erhabenheit der in ihr Handelnden hebt nicht die Menschenmöglichkeit der Handlungen auf. Allerdings knüpft die Geschichte an Geschehenes nur an, während sie eigentlich das, was geschehen konnte, enthält.

2) Der MYTHOS ist gleichsam das „Seiende“ der Darstellungs-Kunst und nach dessen beiden Hauptmomenten zu bestimmen: zum einen nach seiner inneren Geschlossenheit, zum anderen nach seiner Übergänglichkeit. Was diese anlangt, so wird der Übergang in der vollkommenen, nämlich „verflochtenen“ Handlung ebenso zu einem Umschwung des Geschehens wie zu einer Wiedererkennung verdichtet.

Das dritte zu diesen beiden Momenten der Geschichte ist das Übergängliche selbst und zwar als PATHOS im Sinne einer Handlung, „die zum Verderb oder heftigem Schmerz führt“ (1452b11). Eine Handlung also, die als Leiden von Kummer der Seele begleitet ist (Ethica Nic. II 5. 1105b21) und mehr noch: den Handelnden „außer sich bringt“ (III 12. 1119a23).

3) Die Ausrichtung einer solchen Handlung im MYTHOS ist aber letztlich durch die Aufgabe der tragischen Darstellung bestimmt. Schon für die Kunstrede galt, daß sie je nach Absicht „den Hörer in die PATHÄ führen“ (1419b24), in bestimmte Zustände versetzen kann. Wie muß nun eine Geschichte angelegt sein, damit sie in den Zuschauern Furcht und Mitleid weckt?

Was versetzt die Menschen nicht alles in Furcht und Mitleid! Das wissen jene am besten, denen daran liegt, solche Zustände auszubeuten – nicht zuletzt mit pathetischen Schaustellungen verschiedenster Art. Dazu bedarf es keiner „schönen“ Kunst

und demzuvor keines „schönen“ MYTHOS. Wenn dieser beim Zuschauer Furcht und Mitleid erregt, dann eigentlich nur über die Mitte seines Urteils, welches das Unglück, in das der Handelnde gerät, zu seinem Unrecht in ein Verhältnis setzt – also: was ist und was sein soll – und erkennt: er ist nicht nur von dem notwendigen Ausgleich seiner Schuld betroffen, sondern von einem Verhängnis.

Was geschehen sein konnte, bleibt dem, der handelt, gleichgültig. Was geschehen ist, beschäftigt ihn nur noch als Rechtsfall (1358b13). Eine zu begleichende Schuld ist nur ausnahmsweise und zufällig ebenso die des Zuschauers wie des Handelnden. Was aber jeden Zuschauer angeht, ist das Verhängnis eines Fehlurteils und der Unwissenheit. Es wird seinem Urteilen als das möglicherweise eigene Verhängnis deutlich – das Verhängnis einer nur teilweisen Einsicht in die eigene Lage, in das eigene Recht, eben so und nicht anders zu handeln. Wie Furcht und Mitleid durch Kunst gewirkte Gefühle sind, beruhen sie auf einem Urteil des Zuschauers über den Handelnden als solchen und zwar mit Unterscheidung dessen, was ihm als Schuldigem zukommt, und des Schlages, der ihn über die Maßen, weil in seinem Irrtum trifft.

Wenn Furcht und Mitleid für gewöhnlich auch in die tragische Darstellung selbst eingehen, bleiben sie aber in ihr vom Gegenteil der Lust begleitet; diese kann nur der Zuschauer aus solchen Zuständen ziehen, weil er als solcher nicht in die Handlung verwickelt ist. Er weiß sich von deren Darsteller verschieden und soll nicht so sehr von der Schaustellung als vielmehr vom MYTHOS ergriffen sein, also von der Geschichte dessen, was geschehen konnte und eben deshalb möglich bleibt (1451b16). Aufgabe auch der tragischen Darstellung ist es, Lust hervorzurufen und sie geht beim Zuschauer schon mit dem einher, was einen im Handeln selbst – und zwar als Furcht und Mitleid – zum Kummer bestimmt.

Das Ganze der Darstellung und nicht erst ihr Ausgang soll dem Zuschauer eine Lust sein. Was nun die vielberedete Reinigung von jenen Zuständen und ihresgleichen anlangt, so muß auch sie ihren Anlaß an der Darstellung selbst haben – wo nicht als Reinigung der Handelnden, so doch als Lösung der Handlung selbst, dargestellt in dem, was auf ihren Umschwung folgt (1455b28). Was löst sich da? Das Handlungsgeflecht des Fehlurteils – so wie die Dialektik den Trugschluß (179b23) und die Rhetorik den Schein von Beweisgründen „löste“ (1456a38). Die Lösung gehört zur „Logik“ der Geschichte. Und ihr entspricht auf seiten der Zuschauer die „Reinigung“ als abschließende Wirkung der dichterischen „Seelenführung“ durch eine Geschichte.

Die aristotelische „Politik“ verspricht, was „Reinigung“ ist, in der „Poetik“ zu verdeutlichen; da dies ausblieb, sah man sich zur Verdeutlichung auf jenes Werk zurückgeworfen. Dort wird sie angesichts der Musik zunächst von den Zwecken der Ausbildung und Entspannung unterschieden, sodann die „ethische“ Musik der Ausbildung, die „praktische“ der Reinigung und die „enthusiastische“ der Entspannung zugeordnet; dabei wird der Enthusiasmus von Zuständen wie Mitleid und Furcht getrennt. Die so oder so Ergriffenen können durch eine darauf abgestimmte Musik Heilung, bzw. Reinigung – begleitet von Lust – erfahren. Die Beziehung auf die Tragödie wäre nun in einer „praktischen“, nicht aber in der „enthusiastischen“ Musik zu suchen (1341b32).

Was die Tragödie im Zuschauer erreicht, ist nicht so sehr ein Lernen als vielmehr eine Reinigung (1341a21) von Zuständen, die der Lust entgegengesetzt sind. Solche Zustände sind dem Zuschauer aus seinem eigenen Handeln immer schon vertraut. Deshalb werden sie in seine künstlich erbrachte Ergriffenheit einbezogen und so seine Seele im Anschauen der Lösung von allen derartigen Zuständen gereinigt. Was heißt „derartigen“? Offenbar sind es Zustände, die dem Urteil des Handelnden entspringen. Nur in seinem Urteil ist das Befürchtete gegenwärtig; nur aus seinem Urteil, daß jemand über die Maßen geschlagen ist – über das Maß der ihm zurechenbaren Schuld hinaus –, entspringt tragisches Mitleid. Umso weniger sollte man hier die Vorstellung des „Enthusiasmus“ einmischen.

Weshalb soll es überhaupt die Aufgabe der Tragödie sein, ihre Zuschauer in jene Zustände zu versetzen und von ihnen zu reinigen? Etwa der Lust wegen, die bei der Reinigung selbst empfunden wird, oder wegen der resultierenden Reinheit? Und welche wäre diese, wenn nicht diejenige des Urteils, das ihn Furcht und Mitleid empfinden läßt? Aristoteles hat sich in der Poetik nicht darüber ausgesprochen. Davon zu reden war schon anderweitig der Ort und zwar in der benachbarten Rhetorik.

Hier geht Aristoteles ausführlich darauf ein, wie eine Rede gestimmt werden kann, um das Urteil des Hörers zu bestimmen. Diese oder jene Leidenschaften zu wecken oder zu beeinflussen, schien sogar die eigentümliche Aufgabe der Redekunst zu sein. Aristoteles ist darauf bedacht, eben diesen Schein zu tilgen, der die Stärke der Rede in das Überreden statt in die Kenntnis der Beweisgründe bei einer Angelegenheit setzt, die entweder der Beratung oder des Richtspruchs oder des Aufweises bedarf (1358b7); dieser bezieht sich auf Gegenwärtiges, sofern es zu loben oder zu schmähen ist und trifft sich darin mit dem natürlichen Ursprung des dichterischen Sagens. Dem Lob entspringend muß auch der tragische MYTHOS „epideiktisch“ sein, Schönes aufweisen und sei es auch der Tod eines großherzig Handelnden (1358b38) – schön in der Weise des Hinnehmens.

Zustände wie Mitleid und Furcht oder Zorn verändern das Urteil, können es geradezu umwerfen (1378a19). Schon zu Beginn seiner Untersuchungen hält Aristoteles der herkömmlichen Rhetorik entgegen: an den Richtenden und also Urteilenden bewirken Seelenzustände wie Mitleid und Zorn geradezu eine DIABOLÄ, eine Verdrehung (1354a16); das Urteil sollte also rein von ihnen sein (1414a12). DIKAION GAR AYTOIS AGOONIZESTHAI TOIS PRAGMASI, HOOSTE T'ALLA EXOO TOY APODEIXAI PERIERGA ESTI (1404a5) – „wäre es doch gerecht, einen Streit mit den Tatsachen selbst auszutragen, so daß Sonstiges außer dem Beweisen überflüssig ist“. Warum „wäre“? Weil Kummer und Lust „Großes vermag wegen der Schwerfälligkeit (oder überhaupt Schlechtigkeit) des Hörers“ (1404a7). Damit eine Beweisführung bei ihm Eingang finde, bedarf es des Erregens oder Beeinflussens seiner „Leidenschaften“ durch die Rede.

Anders als die Kunstrede erregt der dichterische MYTHOS Leidenschaften (1453b3), von denen er die Seele des Zuschauers schließlich reinigt. Wohlgermerkt der MYTHOS selbst – diese Seele des Werkes – und nicht erst das, was auf der Bühne zu sehen ist. Sowohl die pathetische als auch die reinigende Wirkung muß vom „System“



der Handlung ausgehen und beansprucht also das „praktische“ Urteil des Zuschauers, der für eine Weile seine PRAXIS in die THEOORIA einer PRAXIS aufgibt. Sie ist das andere Extrem zu einer theologischen THEOORIA aus dem PATHOS des Stauens. Inwiefern?

Nur die tragische Dichtung erreicht die PATHÄ Furcht und Mitleid – solche Störungen praktischer Bedachtsamkeit – auch noch dort, wo sie der „rhetorischen“ und also der Argumentation überhaupt verschlossen bleiben. Wo kein Zureden mehr hilft, da weicht ein PATHOS nur der Gewalt (Eth. Nic. X 10. 1179b28) – hier der Gewalt von seinesgleichen in einer künstlich bewirkten Erschütterung. Das mit Kunst Eingeflößte wird aber durch eine selbe Geschichte auch mit Kunst entzogen. Der Zuschauer lernt nicht im Sinne einer wissenschaftlichen, insbesondere ethischen Lehre, wohl aber im Sinne einer Erfahrung, die er sonst nicht kennt: die Erfahrung mit dem geschlossenen Ganzen einer Handlung und des Näheren einer ernsten und vollendeten – erst ihrer Vortrefflichkeit nach, vollendet, weil eine Bestimmung erfüllend. Eben daraufhin muß der MYTHOS Sorge tragen, daß der Zuschauer über dem Gesehenen nicht sich selbst, nämlich sein Urteilen vergißt. Wenn man die Assoziation der Tragödie mit der Musik, zumal der „enthusiastischen“, hervorkehrt, entschwindet leicht das Furcht und Mitleid beschließende Urteil dem Blick. Dann bleibt auch der Begriff, wie er der Darstellung selbst, insbesondere der Geschlossenheit und Bewegungsart ihrer Geschichte eigen ist, verstellt.

In der Tragödie sieht Aristoteles die Vollendungs-gestalt der darstellenden Kunst überhaupt und weist an der erstlich zu dichtenden Geschichte die Kriterien auf, welche das Urteil über den Rang einer Tragödie begründen lassen – nicht abstrakt allgemein, sondern in Verdeutlichung des höchsten Ranges, nämlich der „schönsten Tragödie“. Wie er denn auch in der Theorie des Seienden als Seienden, nämlich des immer schon bestimmten Wahren, den Weg in der Erläuterung des „besten Seienden“ vollendet. Auf es hin versteht sich die Erste Wissenschaft als „theologische“.

War aber nicht auch die Tragödie selbst „theologisch“ – und dies schon durch den Fest-Zusammenhang ihrer Aufführung? Daß Aischylos – mit einem Buchtitel von Karl Reinhardt – ebenso „Theologe“ wie Regisseur gewesen ist, davon ist bei Aristoteles keine Rede; der Unterschied von Göttern und Sterblichen, wie er die tragischen MYTHOI durchwaltet, bleibt außer Acht. Warum?

Die Poetik hat es mit dem Bau eines kunstgerechten MYTHOS zu tun, ist aber keine Mythologie, aristotelisch gesprochen: keine Theologie. Daß es so etwas bei Aischylos wie bei Hesiod gegeben hat, ist eine Beobachtung, welche in der theologischen Wissenschaft ihren Ort hat. Im Zusammenhang mit ihr erwähnt Aristoteles, daß bei jenen alten Theologen von einer Göttlichkeit die Rede ist, welche sie nur für sich selbst, nicht aber für uns auf überzeugende Weise bestimmen (Metaphysica II 4. 1000a5). Die Überzeugungskraft, welche – wie Parmenides sagt – die Wahrheit begleitet, gehört in theologischen Fragen allein der Ersten Wissenschaft an. Die Einbeziehung der Poetik in das von ihr gegründete System der Wissenschaften – genauer gesagt wird die Poetik nicht in es einbezogen, sondern überhaupt nur innerhalb seiner erbracht – läßt nicht zweierlei Wahrheit zu.

Das Anerkennen von Göttern bleibt in den Geschichten der Tragödie grundlos. Dies wird offenbar im Fortgang vom aischyleischen über das sophokleische zum euri-pideischen Dichten. Schon Aristophanes hat diesen Vorgang offengelegt. Er ist im Beginn der Metaphysik durch die parmenideische Erkenntnis vorgezeichnet, daß die Verschiedenheit von Unsterblichen und Sterblichen, daß erst recht der Gegensatz der Götter selbst – bei Aischylos im Sinne des Rechts ausgeglichen – dem Widerspruch anheimfällt, der in den „Ansichten der Sterblichen“ waltet. Ausgenommen sind da nur die MOIRA und ihre DIKÄ, der Bestimmungsgrund und seine Weisung, wie sie sich der reinen Einsicht als „Seiendes“ darstellen.

In dem Maße als die Einsicht in die DIKÄ aus der tragischen Geschichte schwindet, verwandelt sich die MOIRA zur TYCHÄ. Dieser Ausgang entkräftet die Überzeugung vom Gegensatz der „alten“ und „neuen“ Götter sowie von der Verschiedenheit der Unsterblichen und Sterblichen; dieser entsprang aber der Herr der Tragödie, nämlich der „Halb“-Gott Dionysos. Eine „Erneuerung“ wird denn auch nur das komische Drama finden.

Was nun den Fortgang der Metaphysik anlangt, so hat Platon die Notwendigkeit eben jener „schönsten Tragödie“ erkannt, welche darstellt, wie die Gerechtigkeit die „Ansichten der Sterblichen“ durchdringen soll und zwar in einer MIMÄSIS des verwandelten Bestimmungsgrundes, nämlich der Idee des Guten. Sie muß zuerst in der Seele erbracht werden, um aus ihr her zur Erscheinung einer POLITEIA zu kommen; denn sie „ist zusammengestellt als Darstellung der schönsten und besten Lebensart“ (Leges 817 B 3).

Die aristotelische Unterscheidung der Wissenschaften läßt mit den poetischen auch die Poetik und mit ihr die Tragödie in ihr Eigenes kommen, d.h. aber zugleich: in den Rangunterschied ihres Wissens zur politischen und letztlich zur theologischen Wissenschaft. Andererseits aber zeigen die betreffenden Unterschiede, daß jede Wissenschaft eine Aufgabe hat, welche keine andere erfüllen kann. Und auch für die Kunst selbst folgt daraus: sie ist durch keine Wissenschaft zu ersetzen. Keine wirkt wie sie und insbesondere wie die „schönste Tragödie“ eben jene Erschütterung, welche eine unvermittelt zugängliche THEOORIA zur Reinigung werden läßt. Dieses Extrem ist im Gefüge des menschlichen Wissens nicht weniger notwendig als das erste Extrem zu ihm, nämlich die theologische THEOORIA, welche den sichtbaren KOSMOS des Naturganzen in einer göttlichen Vernunft begründet sieht.

Das aristotelische System der Wissenschaften hat die Poetik hervorgerufen. Schon daraus erhellt: Aristoteles wendet sich in ihr der darstellenden Kunst, insbesondere der Dichtung nicht beobachtend und beschreibend, sondern begreifend und entwickelnd zu. In seiner Entwicklung erreicht er den Begriff im POIÄMA selbst und zwar als den MYTHOS der „schönsten Tragödie“.

(Für die philologisch-historische Diskussion zur aristotelischen „Poetik“ sei auf die kommentierte Ausgabe von Lucas, Oxford 1972, verwiesen.)

## V.

Homer gibt als erster dem natürlichen Ursprung des Dichtens, nämlich dem Urteil des lobenden und des schmähenden Sagens die Kunst-Gestalt. Aristoteles hat ihn wie kein Philosoph seiner Epoche verehrt; er hat ihn als erster in der Kunst würdigen können, welche zuhächst diejenige der „Zusammenstellung der Tatsachen“ ist (1451a22). Von seiner Einzigkeit sagt er: „Homer ist wert, in vielem sonst gelobt zu werden, zumal aber deshalb, weil er als einziger unter den Dichtern nicht verkennt, was er dichten soll. Als er selbst soll der Dichter so wenig wie möglich sagen; denn in dieser Beziehung ist er kein Imitator“ (1460a5). In der Tat – als er selbst spricht Homer nur in den Musen-Anrufen und dabei gerade von dem, was er nicht weiß und wissen kann. Jene Selbstentsagung und vollkommene Hingabe in die Darstellung hat ihren Widerschein in der Philosophie an den Wenigen, die deshalb nicht in eigener Sache reden, weil sie sich ganz und gar in den Begriff geben, wie er geschichtlich einen Unterschied macht. Was dies für die Geschichte der Philosophie selbst bedeutet, ist ihren Historikern unerfindlich.

Homer – dieser Name ruft uns in die Besinnung der Gegenwart zurück. In den von Heidegger durchgesehenen Protokollen seiner „Vier Seminare“ heißt es, „daß die aristotelische Untersuchung der Sprache in gewisser Weise die anfängliche Auslegung der Sprache vollendet, wie sie schon die Dichtung Homers (als epische Dichtung) beherrscht. Nennen bedeutet im Griechischen immer schon Aussagen; und Aussagen heißt etwas als etwas kundmachen. Dieses Verständnis der Sprache hat den Bereich vorbestimmt, in dem sich die homerische Dichtung bewegt“ (74).

So scheint es und muß es scheinen, wenn und so lange das verhehlt wird, was Hegel „das Urteil des Begriffs“ genannt hat, das nämlich etwas in der Beziehung beurteilt, nach der es eine ihm eigentümliche Bestimmung zu erfüllen hat – von Aristoteles erinnert als der natürliche Ursprung des dichterischen Sagens, der sich nämlich in Loben und Schmähen auseinanderlegt. Sie sind die Ursprungs-Gestalten des „apophantischen“ LOGOS – ein Sagen, das „von Grund auf“ wahr oder falsch ist.

Wird die Sprache Homers auf die Aussage zurückgenommen, dann auf eben jene Weise des Sagens, der zuerst die HISTORIA verbunden ist. Zwar kennt auch Homer ein Dabeisein dieser Art, aber nicht als das seine, sondern als das der Musen; sie sind Augenzeugen, HISTORES, dessen gewesen, was er aus ihrer Kundgabe her im Ganzen und im Einzelnen darzustellen vermag. Es ist aber eingebunden in das Gedächtnis eines Geschehens, das als Geschehen des Rechts von ihrem Vater, von seinen Beschlüssen und seiner Vernunft Zeugnis gibt. Er sorgt für den Gang des Rechts, wie es unter der Bestimmung steht, welche die MOIRA ist, der jedem zustehende Anteil – anders als etwa „Zeus“ kein Ruf-Name. Eine solche Bewegung mit ihren Wechsel-fällen im Ganzen einer Handlung dichtet Homer. Ist nun seine Dichtung als „epische“ vom Verständnis der Sprache nach Maßgabe der „Aussage“ beherrscht?

Mit Hölderlin hält Heidegger dem Nennen als Aussagen das Nennen als Rufen entgegen. Auch Homer hat gerufen – jeweils zu Beginn seiner „Epen“ – und zwar des Wissens, seiner Vollständigkeit und Deutlichkeit wegen. Er wurde gehört – sie

standen ihm bei, die Musen. Seinem im Urteil des Lobens und des Schmähens gegründeten Darstellen.

Weshalb aber soll das Aussagen und das Rufen in einem Nennen übereinkommen, von ihm her auseinandergehen? Die aristotelische Poetik ist als Wissenschaft begreifenden Wesens und deckt daher den Begriff in ihrer Sache auf. Der Name aber jenes Nennens ruft ins Leere. Kein Beistand zeigt sich. Er versagt einem Ruf-Namen, der die entseelte Hülle des Begriffs, des Urteils, des Schlusses ist, die Antwort. Dies galt schon für Nietzsches „Dionysos“. Am Ende fehlt auch noch der Name.

Dem vorhin Zitierten ist eine Anmerkung beigegeben: „hierzu die Tragweite eines Wortes von Mallarmé überdenken, das in Henri Mondor ‚Vie de Mallarmé‘ S. 683 angeführt ist: ‚Die Dichtung hat sich seit der großen homerischen Abirrung gänzlich aus ihrer Bahn entfernt‘“. Ob Mallarmé dies in einer Laune oder nur zum Scherz geäußert hat – es ist gesagt, ist da und vernommen und zu einem Bedenken befestigt. Die Besinnung der Gegenwart hat sich nicht enthalten können, auch Homer anzutasten (vgl. Heidegger „Zur Sache des Denkens“ 77) und zwar einer Wahrheit wegen, die nicht mehr zur Bestimmtheit des „Seienden“ kommt, weil der Bestimmungsgrund fehlt, den es darstellen würde.

Hören wir noch einmal Mallarmé selbst: *La poésie s'est entièrement détournée de sa voie depuis la grande déviation homérique*. Darauf die Frage: *Avant Homère, quoi?* Antwort: *Orphée*. – Was ist dem also berufenen Ursprung, der älter als der Grund Homers sein soll, in der Gegenwart entsprungen? Welche Weise von Dichtung ist entsprungen, nachdem Mallarmés eigenes „Nennen“ in diese Quelle gestoßen ist? Und ist ihr etwa nicht das Versiegen anzusehen – im Ungrund eines Rufens, dem das Urteilen Homers zu einem dichterisch „abwegigen“ Aussagen verblaßt ist? Was wurde denn in der Erzählung von Orpheus an seinem Hervor-Rufen offenbar?

Fragen wir lieber: Welchen Wesens ist eigentlich die von uns beanspruchte Vernunft? Von uns? Von wem?